

**CLAUDIA JAREÑO GILA
Y ANNE-CLAIRE SANZ-GAVILLON (DIRS.)**

Otras miradas

*Voces y formas de la creación feminista
desde los años 60 en el Estado español*



Consejo editorial

María Eugenia Aubet
Barbara Biglia
Elvira Burgos Díaz
Manuel Cruz Rodríguez
Manel Delgado
Josep M. Delgado Ribas
Mari Luz Esteban
Oscar Guasch Andreu
Antonio Izquierdo Escribano
Dolores Juliano
Raquel Osborne
R. Lucas Platero
Oriol Romaní Alfonso
Carmen Romero Bachiller
María Rosón Villena
Amelia Sáiz López
Verena Stolcke
Meri Torras Francés
Francisco Vázquez García
Olga Viñuales Sarasa

Diseño de la colección: Dani Rabaza (Munster Studio)

Diseño original: Joaquín Monclús

Ilustración de la cubierta: Fragmento de la obra *Reflejos* (1983) de Marika Vila

Título: *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el estado español*

Corrección de Manuel Azuaje

© Claudia Jareño Gila y Anne-Claire Sanz-Gavillon (eds.)

© de los textos: sus autoras y autores

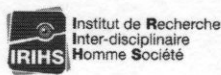
© de las imágenes: las artistas

© Edicions Bellaterra (Cultura21, SCCL), 2021

Edicions Bellaterra (Cultura21, SCCL)

C. Balmes, 25-27, bajos izquierda, 08242 Manresa

www.bellaterra.coop



Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-18684-09-8

ISBN libro electrónico: 978-84-18684-60-9

Déposito Legal: DL B 1591-2021

Impreso por Prodigitalk (Barcelona)



Índice

Agradecimientos	11
Introducción. <i>Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon</i>	13
Primera parte.	
Cuerpos dibujados y representaciones femeninas en el cómic	31
El cuerpo <i>okupado</i> : estrategias de supervivencia y ruptura en las autoras del cómic español. <i>Marika Vila Migueloa</i>	33
Introducción	33
El «artefacto-mujer» como territorio del intercambio masculino	34
El cuerpo femenino en la construcción del imaginario	37
Las pioneras: lectura crítica de los viejos y nuevos estereotipos	40
Estrategias de supervivencia: del cómic femenino al feminista	41
Estrategias de resistencia y ruptura en la generación del compromiso	44
Conclusiones	59
Bibliografía	62
Núria Pompeia: metamorfosis de una obra (1967-1985). <i>Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon</i>	65
Introducción	65
1967-1975: del silencio a la palabra, de la toma de conciencia a la actuación	67

Hacia un espacio propio: militantismo político, feminista y debut como escritora (1975-1983)	78
Madurez, balance y desencanto: hacia la consolidación de la obra de Núria Pompeia	83
Conclusión	87
Bibliografía	89
Charla entre pioneras del cómic:	
Marika Vila entrevista a Montse Clavé y Mariel Soria	91
Segunda parte.	
Detrás de la cámara, ante la escena: fotografía y teatro con mirada feminista	115
Mujeres y reivindicación: fotorreporteras y periodistas de la Transición Española. <i>María Jesús Folch</i>	
Introducción	117
La mujer en el punto de mira de las fotorreporteras y periodistas	121
<i>Antiféminas</i> de la Transición: presas, locas, gitanas, abortistas y actrices del destape	131
Conclusión	143
Bibliografía	144
Mujer, teatro e historia. <i>Lourdes Bueno Pérez</i>	
Introducción	147
Conclusión	165
Bibliografía	168
Conversación con Pilar Aymerich o de cómo mirar como un «mochuelo». Fotografía y feminismo durante el tardofranquismo y la transición. <i>María Rosón</i>	
	171
Tercera parte.	
Hacerse oír, alzar la voz. Voces femeninas en transición	191
Las radios libres y comunitarias en la España contemporánea (1976-2018): el «soporte sonoro» de la lucha feminista.	
<i>José Emilio Pérez Martínez</i>	193

Introducción	193
Las radios libres y comunitarias, una breve contextualización histórica	195
Las mujeres y el feminismo dentro de las radios libres y comunitarias	198
Programas y proyectos de mujeres en las radios libres y comunitarias: nuevas voces femeninas	201
Terminando la emisión... notas finales	206
Bibliografía	209
Verbalizarnos, decírnos. El discurso lesbiano en la literatura gallega de los 80 y 90. <i>Ánxela Lema París</i>	213
Introducción	213
El inicio de la navegación poética	219
El lesbianismo que no se dice o El discurso literario lesbiano del que no se habla	222
Conclusión	228
Bibliografía	230
Conversación con Cecilia Barriga: disidencias sexuales, feminismos y creación audiovisual. <i>Isabelle Touton</i>	233
Cuarta parte.	
Rompiendo el molde: feminismo y espacios museísticos	249
Paradojas del desacuerdo: la perspectiva feminista en el proyecto <i>Desacuerdos</i> . <i>Iñaki Estella</i>	251
Bibliografía	270
Feminismos, discursos y exposiciones en el Estado español.	
¿Construyendo un canon? <i>María del Mar Rodríguez Caldas</i>	273
Exposiciones y discursos	273
Una doxa en un espacio reducido	291
Sumar experiencias y crear alianzas	294
Bibliografía	295
Más allá de las obras. Conversaciones sobre el arte, la creación, la mujer y el feminismo con Esther Ferrer y Elena del Rivero. <i>Silvia Ramírez Monroy</i>	299

Entrevista a Esther Ferrer 300
Entrevista a Elena del Rivero 308

Reseñas biográficas de las autoras y las entrevistadas 317

Conclusion 318

Programas y proyectos de mujeres en las radios libres feministas 319

comunitarias: nuevas voces feministas 320

Terminando la emisión... notas finales de las autoras 321

Bibliografía: María José María y María José María 322

Revisar, decirlo. El discurso feminista en la literatura de las

calles de los 80 y 90. Una revisión crítica de la teoría de la

introducción 323

El inicio de la navegación poética 324

El feminismo en la poesía: el caso de María José María 325

del que no se habla 326

conclusión 327

Bibliografía: María José María y María José María 328

epílogo 329

Conclusiones 330

Conclusiones 331

Conclusiones 332

Conclusiones 333

Conclusiones 334

Conclusiones 335

Conclusiones 336

Conclusiones 337

Conclusiones 338

Conclusiones 339

Conclusiones 340

Conclusiones 341

Conclusiones 342

Conclusiones 343

Conclusiones 344

Conclusiones 345

Conclusiones 346

Conclusiones 347

Conclusiones 348

Conclusiones 349

Conclusiones 350

Paradojas del desacuerdo: la perspectiva feminista en el proyecto *Desacuerdos*

IÑAKI ESTELLA

A finales de 2016, como resultado del proyecto de investigación «La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas» dirigido por la IP Jesusa Vega, la editorial Polifemo publicó el libro homónimo, editado por Álvaro Molina, en el que se presentaban las investigaciones resultantes de aquel proyecto. El que estas páginas escribe, en aquella ocasión presentó un trabajo sobre el proyecto *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Estella, 2019) —proyecto que conocía bien al haber participado en la edición de los cuatro primeros volúmenes— que abordaba, influido por el debate internacional denominado «las dos historias del arte» (Haxthausen, 2003), las contradicciones de una disciplina que se desenvuelve en dos terrenos institucionales muy diferentes: el del museo y el de la academia. Como se puede entender fácilmente, *Desacuerdos*, como un proyecto salido de varias instituciones culturales españolas (Museo d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, el Centro José Guerrero en Granada, Arteleku y la Universidad a Distancia de Andalucía, UNIA), encarnaba perfectamente esa deriva de la disciplina desarrollada desde el museo con una capacidad esencial de transformar radicalmente la idea de investigación sobre arte contemporáneo en el seno del Estado español. El hecho además de que *Desacuerdos* iniciara su proyecto con dos exposiciones independientes en sedes diferentes (el MACBA y el Centro José Guerrero) ya es indicativo de que el proyecto descansaba en una de las más tradicionales tareas del museo: la realización de exposiciones. Remito a

ese texto a quien quiera introducirse en los debates y polémicas que este proyecto suscitó en sus orígenes y en su desarrollo posterior.

En esta ocasión, deseo retomar el tema concentrándome en el caso del feminismo por varias razones: desde un punto de vista histórico, el ensayo sobre la historia del feminismo desde los años setenta, que vio la luz en el segundo volumen de *Desacuerdos*, se puede entender como el cierre de la década de los noventa, momento en el que el nexo arte y feminismo pasó de ser marginal en la institución museística a tener una importante presencia a través de exposiciones, conferencias, seminarios y publicaciones (formas de exposición pública que también adoptó *Desacuerdos*). El texto que se publicó en aquel volumen de *Desacuerdos*, «Trastornos del devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el estado Español», está escrito desde la consciencia de final de una etapa, exactamente esa de los noventa, e incluso llegaba a plantearse si aquellos años de surgimiento del feminismo podrían ser, al mismo tiempo también, los de la última generación de artistas feministas. Escrito por Ana Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, se trataba de un texto ambicioso en perspectiva y en la metodología, ya que no escondía las preocupaciones sin resolver ni las dificultades de todo tipo a las que se enfrentaban. El *ethos* con el que se embarcaban en el desarrollo de la investigación era consciente del importante camino recorrido, pero ello no les ocultaba cierto pesimismo (que se extendía a su relación con el propio proyecto *Desacuerdos*).

Este caso de estudio resulta interesante además porque desvela muchas de las derivas vinculadas al propio proyecto *Desacuerdos* y al papel que tienen las instituciones culturales, tanto entonces como ahora, en el apoyo de políticas que tienen por objetivo la promoción del feminismo y de las culturas basadas en la diferencia. Y ello es así porque la investigación publicada en aquel segundo boletín de *Desacuerdos* fue el germen de uno de los momentos más tensos de todo el proyecto, llegando incluso a provocar la ruptura definitiva entre las investigadoras en las que inicialmente descansaba esta sección del proyecto y las instituciones que lo habían puesto en marcha. Estas tensiones tuvieron consecuencias más allá del propio proyecto, ya que generaron una crisis que llegó a afectar el difícil equilibrio del colectivo de artistas y pensadoras feministas en su conjunto. El caso merece especial atención en un volumen dedicado a las estrategias de visibilidad del feminismo entre los sesenta y noventa, ya que *Desacuerdos* fue el proyecto más importante en la recuperación del arte de esas décadas, en especial desde el punto de vista

del feminismo en España, que desde hacía ya tiempo esperaba un reconocimiento institucional de su historia, como el que en aquel momento se les brindaba. El proyecto de Navarrete, Ruido y Vila no fue abordado desde una euforia celebratoria, sino manteniendo una rigidez crítica que llegaba a implicar a su propia investigación. Además, no debe dejarse a un lado el hecho de que el proyecto *Desacuerdos* se ha convertido en una referencia ineludible en la narrativa del arte español contemporáneo, especialmente con el arte alternativo. A pesar de denominarse *Desacuerdos*, esta centralidad nunca abordó los propios desacuerdos que el proyecto generó, como este que pretendemos abordar: los debates derivados de la investigación de Navarrete, Ruido y Vila en el proyecto nunca han sido expuestos ni han ocupado una sola página en los seis volúmenes que se han publicado posteriormente a la aparición de su investigación. Vayamos por partes.

El proyecto *Desacuerdos*, comentábamos en 2016, es sin duda uno de los proyectos que más profundamente han transformado e influido en la escritura del arte contemporáneo español: su incidencia en los modos de escritura histórico-artística es innegable, por lo que una cierta atención a este marco metodológico es esencial para entenderlo. Hoy, *Desacuerdos* se ha convertido en hegemónico dentro de la escritura histórico-artística española, lo cual no deja de resultar peculiar toda vez que el proyecto se levantaba contra el discurso que se habían impuesto desde el tardofranquismo y la Transición. En aquella época, debemos recordarlo, el arte contemporáneo se encontraba iniciando un pujante ascenso en el ámbito académico español que intentaba enmendar los muchos años en los que esta especialidad había sido marginada de una parte importante de la preocupación académica con la excusa de su cercanía temporal.

Hoy en día, la situación ha cambiado enormemente y muchos departamentos de Historia del Arte, que antes carecían de especialistas en lo estrictamente contemporáneo, se encuentran ahora con múltiples miembros que se dedican a diversos campos, aun dentro de este restringido ámbito mismo en donde el arte feminista no puede obviarse. En aquel 2005, sin embargo, la situación era muy diferente, y muestra de ello era lo escaso de las fuentes bibliográficas, por lo que es fundamental reconstruir las referencias dominantes antes de *Desacuerdos*, para poder reconstruir el estado ante el que este proyecto se encontraba. Al respecto, se debe mencionar el libro de Valeriano Bozal *Historia de la pintura y escultura española del siglo xx* (1999), que se publicó como un

volumen del *Summa Artis*, debemos recordar, una de las colecciones más importantes en la historia del arte español. Esta publicación debe entenderse como el culmen de la carrera como historiador que este autor inició en 1973, año en el que vio la luz *Historia del arte en España*, en la editorial Itsmo, iniciativa que supone uno de los más relevantes intentos de introducir el debate sobre lo contemporáneo en la historiografía artística, ya que el segundo volumen estaba destinado al arte, desde Goya hasta los años setenta, es decir, la actualidad del momento de su publicación. En esta trayectoria también debe mencionarse la publicación, en 1976, del libro colectivo *España: Vanguardia y realidad social*, una de las más importantes publicaciones sobre el arte español de la dictadura que surgió poco después de la subida al trono de Juan Carlos I, tal y como había previsto Franco. Resultado de aquel contexto político es esta publicación, en verdad el catálogo de la exposición homónima que vio la luz en la Bienal de Venecia de 1976, pero cuya publicación sufrió importantes reveses, saliendo a la venta posteriormente.

Vale la pena reconstruir este contexto para aclarar dos hechos que resultaron esenciales en *Desacuerdos*: el primero, la dificultad con la que lo contemporáneo se introdujo en el discurso académico y, el segundo, desde el ámbito que nos convoca, el feminismo, ya que una vez más debe recordarse la práctica inexistencia de representación femenina en cualquiera de estos proyectos y en cualquiera de sus maneras, ya que el índice hacía referencia a un número escasísimo de mujeres, lo cual no reflejaba la realidad de la creación del Estado a aquellas alturas. La imagen que mejor representa esta idea fue el cartel de la comisión organizadora de la bienal de Venecia, publicada en la revista *Comunicación*: todos varones.

La publicación de Bozal en el *Summa Artis* debe ser comprendida con el sentido de manual de referencia que desde sus orígenes tuvo la publicación iniciada por José Pijoán y Bartolomé Pérez Cossío en 1927, y su relevancia aún puede rastrearse hasta prácticamente nuestros días, ya que se reeditó en 2013, en la editorial Antonio Machado, actualizando su contenido. Aún así, todavía sorprende lo estrecho del planteamiento disciplinar que se despliega desde el título, «Pintura y escultura», y que en apariencia deja a un lado no solo los diferentes medios en los que se desenvuelve el arte durante el siglo xx, sino también las preocupaciones teóricas, políticas y sociológicas que especialmente en España se produjeron durante la dictadura y que Bozal conocía sobradamente al estar vinculado, de alguna forma u otra,

al PCE. En alguna que otra ocasión (Vindel, 2014, pp. 290-304) se ha comentado cómo la Transición, para algunos personajes como el propio Bozal, supuso con el paso del tiempo un giro a cierto derrotismo romántico que vino acompañado del acuartelamiento en el palacio de invierno que suponía los muros de la universidad.

Otro de los tótems bibliográficos contra el que se levantó *Desacuerdos* fue *Medio siglo de arte de vanguardia* (1986) realizada por Francisco Calvo Serraller, una magna publicación en dos volúmenes, donde en realidad se daba la versión de la historia del arte oficializada por el PSOE, ya en el poder. Al respecto, no resulta baladí pensar que estaba prologada por el inevitable ministro de Cultura, Javier Solana, texto en el que presentaba la Transición como el hecho que definitivamente desterraba toda interpretación política del arte español. La lectura no carecía de cierto teleologismo que encumbraba el retorno de la pintura de los ochenta como verdadero modelo de práctica artística involucrada con aquello que le era propio: el arte, la pintura, el artista, el taller, las técnicas, la intimidad del artista, etc. En conclusión: una práctica altamente ensimismada. Aun así, no se debe dejar de tener en cuenta el verdadero trabajo de compilación y recopilación que desplegaba uno de sus volúmenes, con cuadros cronológicos y textos de época, reproducidos y anteceditos por una explicación introductoria que, incluso hoy, conforman fuentes primarias esenciales a la hora de estudiar el siglo xx español. Ni hablar de que el feminismo no tenía cabida en ninguna de sus páginas, así como tampoco se desplegaba una especial relevancia de las artistas del momento histórico a pesar de que algunas académicas emergentes entonces participaran en la realización del libro. Que el libro estuviera financiado por el Ministerio de Cultura daba cuenta de la intención institucional del proyecto y que, además, surgiera en paralelo al éxito del gobierno en la exposición Europalia (1985) —realizada en Bruselas y a la que fue invitada España, realizando varias exposiciones de todo tipo— revela su ambición de convertirse en el discurso reglado y dominante, como de hecho ocurrió.

No solo discernir contra qué discursos se levantaba *Desacuerdos* es relevante a la hora de construir el entramado de este proyecto, sino que también es crucial atender a la arquitectura institucional que en el momento de surgimiento del proyecto estaba claramente afianzada. Un entramado, recordémoslo, en el que ARCO jugaba un papel esencial tanto a nivel de presencia pública del arte, como a nivel institucional y del que bebían la gran mayoría de las instituciones museísticas del país.

El Museo Reina Sofía, estandarte del arte contemporáneo en el Estado, mostraba una colección permanente inmóvil que se basaba en las grandes figuras del arte español moderno (nuevamente todos varones) y conseguía salvar los muebles, gracias a algunas exposiciones temporales eclipsadas por otras, como «Tras el espejo. Moda española» (2003), en la que la exposición de productos textiles y procesos de producción industrial se integraba en la trama del museo, volviéndolo indistinguible de una feria de moda. Ya no era que la exposición en el museo retomara la disposición de mercancías en los comercios, como anteciedera Walter Benjamin, sino que verdaderamente se exponía mercancía que el visitante podía adquirir al salir del museo si lo deseaba.

Un caso aparte merece el ámbito educativo, ya que, al fin y al cabo, *Desacuerdos* también dependió de un conjunto de iniciativas educativas que en aquel momento eran verdaderamente innovadoras. Por decirlo claramente, y sin desprestigiar a los departamentos de educación infantil y a su fundamental tarea, siempre que se encuentre en un entramado más amplio, la educación en los museos consistía únicamente en modelos de acercamiento del arte contemporáneo a lo infantil. *Desacuerdos* hizo que la producción de seminarios, cursos monográficos y otros modelos de discusión pública que hoy dominan en el museo contemporáneo, se transformaran en recursos habituales del museo, lo cual debe ser tenido en cuenta como uno de sus principales logros ya que daba cierta pátina de rigor a una institución entonces muy cercana a la farándula. Frente al dominio de Arco y del Reina Sofía, se debe tener en cuenta que el marco de actuación de las instituciones participantes en *Desacuerdos* era, cuando menos, lateral. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, El Centro José Guerrero, La Universidad Internacional de Andalucía y Arteleku eran todas instituciones locales, dependientes de gobiernos autonómicos y provinciales que se unieron con el fin de contrarrestar la atracción que producían los grandes astros del arte español, tarea en la cual tuvieron un enorme éxito.

Visto con la perspectiva que dan los años, tras ocho volúmenes publicados –y ninguno más en preparación o en vistas de hacerlo– y convertido en el proyecto sobre arte español más relevante del buque insignia del arte español –nuevamente el Museo Reina Sofía–, es fácil concluir que el objetivo de *Desacuerdos* se ha conseguido claramente al ser sin duda hoy una de las referencias esenciales en la narrativa del arte español desde al menos los años sesenta. Y no es sino otro manual el que nos vale de ejemplo para certificar este extremo: la publicación de

Arte español (1939-2015): ideas, prácticas políticas realizado por Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo ya en su introducción reconocían al proyecto *Desacuerdos* como una influencia esencial. Su carácter de referencia además se evidencia por proponerse como alternativa a la publicación de Valeriano Bozal en el *Summa Artis*, es decir: un manual era superado por otro. La idea de que sea un manual¹, diseñado con una intención referencial además de la editorial Cátedra, de reconocida trayectoria en la publicación de este tipo de ediciones, es relevante porque indica la voluntad de convertirse en un recurso de esencial consulta en la formación académica. A diferencia de las anteriores referencias, en esta ocasión el feminismo sí que ocupaba muchos de los epígrafes del índice, una transformación esencial en la escritura contemporánea del arte español.

También relacionado con el lugar preminente que *Desacuerdos* ocupa en el discurso actual, es importante pensar en las implicaciones que conllevan el hecho de que el director del MACBA, Manuel Borja-Villel, trajera el proyecto al Reina Sofía cuando pasó a dirigirlo integrándose en las referencias esenciales de este museo, incluso hoy, al estar presente ya en la portada de su página web. A pesar de que algunos colectivos de activistas –en algún caso con reiterada incidencia– pasaran a ser activos participantes de la vida cotidiana del museo a partir de entonces, no se debe olvidar la capacidad de representación que posee el Reina Sofía, a todas luces institución protagonista del arte contemporáneo español. Y ello es en especial evidente cuando este museo debe cumplir con sus responsabilidades de representación institucional con festejos en los que se celebran efemérides estatales o con inauguraciones en los que no faltan políticos o miembros de la Familia Real.

La dimensión hegemónica que ha alcanzado el proyecto no es siquiera desconocida para los miembros que fueron activos participantes en la gestación de *Desacuerdos*². En cierta medida es lógico, ya que, al fin y al cabo, el discurso hegemónico heredero de Antonio Gramsci no consistía tan solo en denunciar las posiciones que eran capaces de determinar la agenda política, sino que también era esencial la consecución de una posición dominante gracias a la cual se pudiera influenciar la comprensión de la realidad. Es decir, la lógica hegemónica persigue la

- 1 Sobre la relevancia de los manuales en la producción de discursos artísticos en esencial véase, Vega (2016).
- 2 Jorge Ribalta, en un diálogo a varias bandas en *El País*, aseguraba que el modelo de museo iniciado con el MACBA se había convertido en hegemónico. Rodríguez Marcos y Ferran (2016, 31 de octubre).

construcción de hegemonía siendo la crítica a las posiciones dominantes una primera fase de la estrategia, a pesar de que haya sido este último un aspecto el que finalmente ha sido encumbrado en la comprensión anglosajona de Gramsci. Sin embargo, que este proceso se haya desarrollado, en el caso de *Desacuerdos*, sin un atisbo de autocrítica es lo que resulta sorprendente especialmente si tenemos en cuenta que otras geografías intelectuales sí han demostrado ser incisivas en la revisión de sus propios planteamientos. Por ejemplo, Benjamin Buchloh (2011, pp. 147-150), que ha analizado cómo la transformación de la neovanguardia en *lingua franca* cultural –proceso en el que este autor ha sido determinante– desoye sus consecuencias más radicales a nivel político. También Griselda Pollock (2012, p. 12) se ha preguntado si, en un «giro inesperado», los nuevos discursos de la historia del arte han podido superar las inercias clasificatorias y «hábitos personalizadores» que existen en la historia del arte tradicional a la que se esperaba superar. A fin de cuentas, según la autora, el feminismo es hoy un discurso ineludible tanto en la academia como en el museo sin que por ello se hayan producido cambios radicales en las dinámicas de poder de ambas instituciones, sino más bien lo contrario.

Sin duda, el discurso de *Desacuerdos* en aquel momento parecía más elaborado, fino, consciente de su tiempo, trabajado y poliforme que aquel contra el que se levantó, pero no por ello la conclusión debe ser la de un nuevo consenso al que plegarse, más aún teniendo en cuenta que las grandes instituciones culturales son capaces de silenciar voces disonantes con pasmosa facilidad. Y al respecto, abordar los debates que se produjeron en *Desacuerdos* con las investigadoras que se dedicaron al feminismo en el segundo volumen puede recuperar la controversia que gracias a ellas cobijó el proyecto, particularmente teniendo en cuenta que la crisis que produjo en el interior nunca tuvo repercusión más allá del contexto de las propias investigadoras. Es por el silencio generado en torno a la polémica que se generó en un proyecto, como decimos, hoy tan esencial como para convertirse en la única influencia de la nueva lectura de manual, por lo que podemos concluir que se trata de un caso especial: negado a pesar de encontrarse en el seno de un proyecto que ha determinado la lectura de la historia del arte contemporáneo en el Estado.

Desacuerdos es hijo del periodo de tiempo que va desde finales de los ochenta hasta inicios de los dos mil, periodo en el que se formaron gran parte de los investigadores que participaron en el proyecto. Fue este momento en el que se produjo un importante giro en la educación de

muchos de los investigadores que posteriormente pasarán a formar parte de la universidad, ya que se pasa del dominio de la cultura francesa en el ámbito intelectual —tégase en cuenta la relevancia de este idioma entre los intelectuales del PSOE de la Transición—, al inglés gracias a becas al extranjero y otras medidas que inmediatamente solucionan la tradicional carencia de fuentes anglófonas en el ámbito de la historia del arte. Muchísimas fuentes en inglés comienzan a ser traducidas produciéndose un progresivo y relevante aporte teórico, que en la historiografía española era una de las más importantes deficiencias que se sufrían desde hacía tiempo. Muchas de estas traducciones no se realizaron en el marco de la universidad sino en foros informales que finalmente fueron haciendo mella (el ejemplo de la performatividad de Judith Butler, introducida en fanzines de LSD y La Radikal Gai, es idóneo al respecto). Este cambio es especialmente relevante si tenemos en cuenta que pensadores como el propio Bozal o también Simón Marchán Fiz, autor del relevantísimo *Del arte objetual al arte de concepto*, nunca citaron ni una sola línea de autores ingleses que luego se vincularían a los estudios culturales³ y eso a pesar de encontrarse en la misma órbita ideológica en algunos momentos. Del mismo modo, tampoco citaron a muchos de los historiadores del arte norteamericanos que desarrollaron su trabajo a partir de la interpretación del postestructuralismo francés y que, desde finales de los ochenta, empaparon, cada vez con mayor insistencia, el conjunto de referencias de los nuevos pensadores. Lógicamente esto tuvo un especial impacto en la recepción de los estudios culturales en España —entre ellos los estudios feministas—, una carencia que se ha convertido en seña de identidad de nuestros departamentos de humanidades. Y al respecto es interesante señalar que una de las áreas en las que esta carencia fue solucionada fue a través de proyectos museísticos y expositivos —es decir, fuera de los muros de la academia— entre los cuales, *Desacuerdos* ocupa un importante lugar (Balibrea, 2010, pp. 251-262).

La fuerza de los planteamientos teóricos venidos principalmente del mundo anglosajón tuvo un importante efecto secundario, como fue que el arte español reciente dejó de tener relevancia tanto en la investigación como a nivel pedagógico; siempre que no fueran figuras de calado internacional, como Picasso, Miró, etc., las preferencias fueron en la dirección de artistas internacionales, principalmente norteamericanos,

3 Le debo esta observación a Jaime Vindel.

produciéndose un progresivo desinterés por lo local que se evidenció en una creciente carestía de investigaciones sobre estos temas abordados con metodología renovada. Fue así cómo el arte español contemporáneo, en especial aquel que se produjo desde los años sesenta —más allá del realismo o pop, del informalismo y de la nueva figuración—, cayó prácticamente en el olvido convirtiéndose en una tierra de nadie.

Una de las personalidades que se nutre y al mismo tiempo se distingue en todo este proceso fue Mar Villaespesa, relevante en el entramado de BNV, empresa cultural que produciría finalmente *Desacuerdos*. Villaespesa había despuntado como comisaria de algunas exposiciones individuales durante el final de los ochenta convirtiéndose en colaboradora de una de las revistas más importantes de aquel *Zeitgeist*: la famosa *Figura*. Esta revista, esencial en la postmodernidad fría española, contaba con el apoyo de la Junta de Andalucía en algunos de sus números a pesar de lo cual tuvo que refugiarse en el interior de la revista *Sur Express* pasando a llamarse *Figura Internacional del Arte*. Posteriormente, inició otro proyecto como editora, junto con José Luis Brea y Kewin Power, *Arena Internacional*, como revista independiente. Una anterior estancia de investigación en Nueva York, destinada a estudiar literatura, le había dado acceso al ambiente cultural del momento en la ciudad, así como a la renovación teórica que allí se llevaba fraguando desde hacía tiempo. De ello resultó una desconocida, por aquel momento, combinación entre conocimiento del arte español reciente de primera mano y perspectiva teórica renovada. Así, en 1991 Villaespesa, comisaria una exposición fundamental en la historia del arte español reciente «El sueño imperativo», exposición que, realizada en el Círculo de Bellas artes de Madrid —importante institución en el contexto de finales de los ochenta—, suponía la entrada de muchos artistas vinculados al *site-specific* tanto extranjeros como locales. El texto de introducción de Villaespesa (1991) sabía combinar magistralmente el posicionamiento teórico con la especificidad española, ofreciendo una lectura en aquel momento novedosa, informada y con un posicionamiento político claro, todo lo cual no era común en aquel momento en ningún otro espacio del entramado cultural nacional.

Fue probablemente el éxito en esta exposición lo que le permitió ocuparse de varias exposiciones que la Junta de Andalucía organizó con motivo de la Expo'92 en el exterior del recinto ferial e incluso en otras localidades más allá de Sevilla, con artistas que ocupaban el espacio de la ciudad («El artista y la ciudad»). Tan solo un año después, en 1993,

organiza «100%» junto con Luisa López Moreno, exposición que tiene a gala ser la primera en abordar el arte feminista en España al representar solo a artistas mujeres procedentes de Andalucía. Realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo –nuevamente la Junta de Andalucía–, la exposición se alejaba del paternalismo oficialista del día de la mujer y aportaba un conjunto de traducciones hasta entonces desconocidas en el ámbito expositivo, a pesar de que el vínculo entre femenino y feminista quedara rebajado a la cualidad de *intuitivo* (Fernández, 2012, p. 111). Continuando con esta deriva de exposiciones sobre feminismo hoy míticas, en 1998 comisarió «Trasngénéric@s» junto a Juan Vicente Aliaga, una exposición con la que se daba entrada a todo un conjunto de prácticas artísticas basadas en la corporalidad transgénero y *queer*. «100%» y «Trasngénéric@s» han sido vistas como el inicio y el final de toda una serie de exposiciones que abordaban específicamente las problemáticas de género. Ambas se han entendido como el momento álgido de un despertar por las cuestiones feministas en el museo, configurando un conjunto de propuestas referenciales a la hora de abordar el asunto desde la perspectiva comisarial.

Es, por ello, que el hecho de que Villaespesa se ocupara de la edición del séptimo volumen de *Desacuerdos* (2012), en el que se abordó el feminismo de forma monográfica, se debe entender como una forma de consolidar el discurso en una figura referencial y esencial a la que se recurría como principio de autoridad. En su introducción al volumen se podía leer un enfático «todos somos institución» (Villaespesa, 1991, p. 12), una frase extraña especialmente en un libro editado por cuatro instituciones culturales y por una autora que siempre ha trabajado en instituciones (o revistas) que han contado con apoyo institucional local. En aquel contexto, la frase no podía dejar de parecer un aviso a todas aquellas que se quisieran desmarcar de las instituciones declarando la imposibilidad total de eludir dicho marco. En el contexto del proyecto *Desacuerdos*, a nadie se le escapaba la convulsa salida de Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido: cartas con reproches, invitaciones de última hora que parecían olvidos intencionados, documentación difícilmente accesible... habían provocado una profunda herida en el seno del colectivo feminista convirtiendo la tarea de editar un volumen sobre feminismo en un trabajo complejo y únicamente abordable por figuras en torno a las que hubiera un sólido consenso, como la que en aquel momento representaba Villaespesa. «Todos somos institución» en aquel contexto parecía sellar la brecha.

La expresión «todos somos institución» encuentra su origen en los debates sobre nueva institucionalidad, corriente de pensamiento que contempla a las instituciones culturales como espacios de conflicto y debate más que como fábricas en las que se gesta un canon inamovible; y las instituciones que formaban parte de *Desacuerdos* han sido esenciales en la configuración de la nueva institucionalidad en el contexto español. El origen de la expresión se debe, sin duda, al famoso texto de Andrea Fraser *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (2016 [2005]) publicado en 2005 y que desde entonces ha marcado el debate institucional, razón por la que se le debe prestar cierta atención. En aquel texto, Fraser desenmarañaba los orígenes de la crítica institucional que localizaba en artistas que se habían opuesto a las diferentes instituciones culturales norteamericanas, en especial el Moma, durante los años sesenta y setenta. Los análisis del historiador de arte Benjamin Buchloh en el Independent Study Program del Whitney Museum habían conformado un espacio en el que la crítica a la institución se convertía en un nuevo ámbito en el que producir obras de arte. Sin embargo, Fraser desarrolla su actividad artística en un momento posterior en el que se torna evidente la contradicción de la crítica institucional que requiere que las obras de arte se encuentren en las instituciones que critican para que tengan algún sentido. Este proceder, más que volver la posición de los artistas contradictoria –al ser tanto críticos como dependientes del entramado institucional–, reincide en la interacción entre artistas e instituciones de la que, como concluye Fraser, surge la crítica. Es por ello que para esta autora no pueda existir un exterior idealizado de la institución ya que los artistas –al igual que los críticos, los historiadores y el público– son parte de la institución desde donde ejercen la crítica: «we are the institution». Esta frase de Fraser no debe entenderse, sin embargo, como la absoluta impugnación de toda actividad crítica desarrollada desde el museo, sino como la transformación de dicha institución en la instancia desde donde la crítica debe ejercerse. Por tanto, las repercusiones que se derivan de su texto no deben entenderse al cobijo de la teoría institucional del arte (semejante a la desarrollada por George Dickie o Arthur Danto) que anule toda oposición, sino que el énfasis reside en la transformación del museo en el espacio de la instancia crítica.

El texto de Fraser ha tenido una influencia enorme en España⁴, estado en el que las prácticas culturales han tenido una importante

4 En español, tan solo Simon Sheikh ha desarrollado una crítica a los presupuestos de Fraser. Véase Sheikh (2006).

dependencia del poder (estatal o local) tanto para su formación como para su desarrollo y continuación, salvo casos excepcionales sobre los cuales no tenemos aún una historia establecida. En esta situación de dependencia, el slogan de Fraser adopta, aun si cabe, una más perfecta formulación que en el contexto norteamericano donde las instituciones culturales carecen, en su gran mayoría, de la titularidad pública siendo el apoyo estatal decreciente desde los noventa. A ello se debería unir además la práctica inexistencia en España de una corriente artística que pudiera vincularse a la crítica institucional que ha hecho que posicionamientos como el de Fraser, que internalizan a la institución hasta el punto de identificarse con ella, hayan tenido una mayor viralidad frente a la crítica institucional clásica, que se apoyaba en su crítica. Ante esta doble coyuntura local, lo deseable sería no tanto aludir a la capacidad congregadora de la institución, sino más bien adivinar las grietas donde quizá la dimensión institucionalizada quedara un tanto marginada. Y, en cualquier caso, hacerlo de tal modo que el objetivo final que se persigue (construir una instancia crítica) no fuera olvidado por el camino.

De este modo, la advertencia de Villaespesa, «todos somos institución», acertaba en señalar a un diagnóstico consumado en España parapetando al mismo tiempo a otras cuestiones que podrían parecer más pertinentes en el campo de la cultura española contemporánea; preguntas relacionadas con la existencia de iniciativas alternativas y sus modos de subsistencia y desarrollo, con las agencias de las instituciones oficiales, a la posición de dominio que ocupa cada institución en el entramado cultural, a qué redes apoyan en detrimento de qué otras y qué tipo de sinergias provocan. Preguntas que, al fin y al cabo, revelarían el campo cultural, por emplear la terminología de Pierre Bourdieu, en el ámbito español, un campo en el que las tensiones, luchas y el poder están presentes no de la forma institucionalizada que en ocasiones parece esgrimirse. Sin ir más lejos, no deja de ser interesante que en aquel volumen 7 de *Desacuerdos* no se hiciera mención alguna a los debates provocados con la salida de las investigadoras que habían participado en el proyecto desde sus orígenes, lo cual hubiera supuesto un caso de estudio idóneo en un proyecto que tomaba el *desacuerdo* por bandera⁵. Y al respecto, una

5 Tan solo Laura Trafi-Pratts incluye en aquel volumen una nota al pie –de algún modo sin vínculo con el contenido del texto– en la que despliega una crítica a la apropiación que el MACBA hizo de varias de las actividades vinculadas a seminarios organizados por esta institución. Según parece, el MACBA dispuso su logotipo en el primer número del fanzine *PIG* que surgió del seminario

de las pocas críticas sobre la crítica institucional internacional ha incidido en un aspecto que parece replicarse en nuestro caso estatal: para Lane Relyea, la segunda generación de crítica institucional descubría las condiciones de producción del conocimiento advirtiendo intereses creados; un procedimiento que resultaba, sin embargo, inaplicable a la propia crítica institucional (sus artistas y sus instituciones —el Independent Study Program del Whitney Museum y el School of Visual Arts de la NYU—) que devenían posiciones teóricas puras, producto de la reflexión y ajenas a las luchas de poder que invadían cualquier práctica artística (Relyea, 2013, p. 130).

El vínculo de María Ruido, Fefa Vila y Carmen Navarrete con *Desacuerdos* se inició en 2003, cuando las tres instituciones vinculadas al proyecto iniciaron una serie de mesas de debate y estudio que antecedían la edición de los volúmenes y el comisariado de las exposiciones. En primer lugar, cabe destacar el perfil de estas estudiosas: profesoras y artistas audiovisuales, Ruido y Navarrete, que habían hecho del feminismo el eje de su producción, y una socióloga, docente e investigadora pero que también destacaba por su labor como activista en el colectivo lésbico-feminista LSD durante los años noventa. El perfil de estas tres teóricas merece atención: las tres destacaban por su juventud, si bien habían participado en importantes exposiciones como artistas y habían publicado relevantes ensayos, no habían realizado ningún proyecto de semejante magnitud. Si a ello unimos que su labor consistía en desarrollar una cartografía de la cuestión feminista en el Estado español en un entorno como el museístico, en el que predomina el perfil del historiador del arte contemporáneo (disciplina que todavía no ha sabido encajar el audiovisual en su ámbito de análisis), el resultado es de una importante apuesta por la renovación metodológica, de acercamientos y de posicionamiento. Su elección no aludía a ningún pasado glorioso, sino que parecía reconocer a toda la generación de artistas, teóricas y trabajadoras culturales nacidas en la segunda mitad de los sesenta que aún no habían sido reconocidas por el museo. El matiz activista, presente de forma explícita en Vila, daba al grupo un cariz reivindicativo muy fuerte que encontraba eco en el acercamiento que las artistas habían

«Tecnologías del género» realizado en el MACBA en 2005 lo cual fue entendido, según la propia Traffi-Prats, como una práctica autoritaria por parte del MACBA. Merece la pena recordar que este volumen fue el segundo en el que se contó con la edición del Museo Reina Sofía (2012, p.232).

dato a sus producciones audiovisuales e instalaciones. En el estudio que presentaron en aquel volumen 2 se dejaba ver tanto la crítica como la autocrítica: quejas sobre la escasez de medios y los tiempos de la institución se mezclaban con advertencias sobre la propia incapacidad de proponer un discurso fuerte que pudiera solventar el gran vacío que ahora quería remediarse.

La idea de investigación en red, un valor incuestionado en aquel momento, estaba presente no solo en este grupo de investigadoras sino en el proyecto en su conjunto. Muchos otros investigadores tuvieron cabida en el proyecto, especialmente en este primer momento de mesas de debate, en el que se lanzaban muchas propuestas con enfoques diferentes para que se pudieran desarrollar con posterioridad o no. La idea de *collective thinking*, de enjambre y de investigación en red, era común en aquella época avalada tanto por teóricos de las nuevas tecnologías como por pensadores de la izquierda italiana vinculados al postoperaismo en la línea de Toni Negri (por aquel 2003 tan solo se había publicado el primero de los volúmenes de su trilogía sobre la nueva gobernanza, *Imperio*) o Paolo Virno, a los que se les debe el planteamiento de nuevos modelos de colectividad y de asociación bajo el término «multitud».

Otro detalle importante para adivinar el ambiente de investigación de *Desacuerdos* fue el proceso de insurgencia internacional que se produjo con el movimiento antiglobalización y sus manifestaciones espectaculares en las que cabían diferentes tipos de consignas y modos de protesta, desde la confrontación directa al baile. Estas formas de revuelta suponían modos de comunicación y de creatividad que no encontraban parangón en la cultura artística tal y como se había entendido hasta entonces, especialmente por los museos, y *Desacuerdos* se planteó enhebrar el vínculo entre el arte de los sesenta/setenta y aquella nueva onda antiglobalización. Influidos por la filosofía populista de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, especialmente de su *Hegemonía y estrategia socialista* (1987, [1985]), *Desacuerdos* delineaba un recorrido histórico que iba de la crisis de las luchas sesentayochistas, pasando por el capitalismo triunfal de los ochenta hasta las nuevas formas de oposición que se veían surgir por doquier. En ese contexto, la creación de una nueva colectividad que recuperara la noción de clase bajo unos condicionamientos históricos nuevos, defendida por Mouffe y Laclau, tuvo relevancia ya que esta suponía una serie de uniones estratégicas que permitían defender reclamaciones de otras identidades como si fueran propias.

Probablemente sea la idea de red la que epitomiza el modo de relación que el proyecto *Desacuerdos* estableció en sus orígenes, un planteamiento que adoptaba la forma de un entramado que colaboraba y participaba en el proyecto en común sin tener un posicionamiento molar —por emplear la terminología deleuziana tan en boga en este contexto— y sin un centro claro. La red, además, implicaba una desjerarquización de los entes participantes en el que todos adoptan el mismo perfil en igualdad de condiciones. En una institución tan jerárquica como un museo, esto suponía un hito y generaba un modelo de relación entre los agentes y lo institucional más democrático, al menos en apariencia. Como veremos, en nuestra opinión se trataba más bien de una confluencia de intereses; cuando estos se desvanecieron no se dudó en abandonar el mantra reticular pasando del *laissez-faire* multitudinario, a blandir los contratos para que cada cual tuviera claro su papel.

Las primeras reuniones de 2003 parecieron ir en dirección reticular: diferentes temáticas, como el audiovisual, permitían introducir las líneas generales del proyecto, momento en el que participaron Navarrete, Ruido y Vila, y era lógico pensar que un seminario específico se organizara sobre el feminismo en el Estado. Mientras, desarrollaron su investigación de campo realizando entrevistas, formando grupos de debate, acumulando una enorme cantidad de material cuyo objetivo sería, al menos es mi parecer, aparecer publicados en el volumen temático.

Entre 2003 y 2005, se produjeron varios hechos relevantes. En 2004 se presentó el primer volumen del proyecto, un volumen de introducción con varios casos de estudio (Encuentros de Pamplona, Arco, etc.) que desde entonces se han convertido en temas míticos dentro de la historia del arte español contemporáneo. Además, se incluían documentos realizados específicamente para la edición, especialmente entrevistas a personalidades relevantes que se englobaban dentro de la lo que en la edición se llamaba «1969-...» pero que en otros contextos recibía el nombre de «archivo 1969». Es este apelativo, archivo, el que nos da pie a pensar que gran parte de las investigaciones que se realizaron (entre ellas de las tres investigadoras de las que aquí tratamos) fueran a acabar en este apartado que adoptaría la forma de un catálogo de referencias básicas sobre el arte español contemporáneo. El hecho de que para este apartado Navarrete, Ruido y Vila publicaran una entrevista a la importante artista Esther Ferrer es muestra de que sus trabajos de investigación de campo tenían un directo resultado en la sección «1969». Vila, además de como autora de la investigación, aparecía también en aquel

primer volumen como sujeto de la investigación, al ser ella misma objeto de una entrevista como miembro del grupo LSD. La recepción de este primer número fue muy positiva generando, tanto por el mismo volumen como por las expectativas de los siguientes, un debate intensísimo que en pocas ocasiones llegaron a la imprenta a pesar de que sí tuviera eco en varias páginas Web.

Otro hecho importante fue la inauguración en marzo de 2005 de las dos exposiciones en el MACBA y en el Centro José Guerrero generando una profunda controversia en el seno de los investigadores por varias razones. En primer lugar, la exposición parecía no tener un sentido unitario: según Joan Casellas (2005, pp. 74-81) había vitrinas con objetos sin identificar, información equivocada, presencias cuya única justificación era haber participado en proyectos previos en el MACBA. Hoy es prácticamente imposible reconstruir la exposición: el rechazo de un catálogo estable –evidente en el formato boletín que adoptaron las publicaciones– impide saber qué obras había ni qué ordenación tenía el conjunto, algo que se ha convertido en una tradición de la nueva historia del arte. El descontento también era importante entre los artistas: Daniel García Andújar (2005) escribió una carta sobre la invitación que le habían hecho para participar con su proyecto «e-valencia.org» en la exposición donde declaraba que no entendía la inclusión de una página web en un museo cuando se podía ver fuera de este. También María Ruido en 2006 aludía a que la relación de la exposición con el feminismo había sido meramente complementaria, es decir: la de hacer referencia a una serie de mujeres artistas sin que una posición feminista emparara la perspectiva del proyecto, una estrategia que demostraba la buena voluntad, pero escondía el compromiso real con la reflexión sobre el feminismo en España. A pesar de que los artistas se vieran enajenados en la exposición y que hubiera fallos evidentes en la misma (por no decir la imposibilidad de reconstruirla, lo cual ha permitido que se hayan olvidado en sus detalles), «Desacuerdos» ha pasado a ser contemplada como uno de los mejores ejemplos de exposición basada en investigación y, de hecho, suele ser este aspecto expositivo el que se menciona cuando se habla del proyecto en detrimento de las investigaciones y los volúmenes publicados; las exposiciones ocupan, tanto ahora como cuando fueron inauguradas, una posición protagonista (Roma, 2013, pp. 123-131).

Cuando el volumen dos salió a la calle también en 2005, el desencanto con el proyecto de las investigadoras feministas era ya evidente.

El texto que vio la luz en aquel volumen, «Trastornos del devenir», se ha convertido con el tiempo en probablemente uno de los acercamientos del momento más ricos y complejos a la cuestión feminista, transexual, *queer* y *gai* en el mundo del arte español de los treinta años anteriores. Es probable que su carácter incompleto y tentativo tuviera que ver con lo desproporcionado del proyecto: análisis de tres décadas, cada una de ellas empapadas de unas condiciones diferentes (dictadura, Transición, banalización y repolitización), posicionamientos diferentes dentro del propio feminismo, condicionantes ideológicos, institucionales y de producción del conocimiento peculiares a cada momento. Pero además se debe tener en cuenta el gran esfuerzo realizado por las autoras que no se encerraron en el esquema de presentar a todas las mujeres artistas olvidadas por los museos, la academia y los investigadores, sino que desarrollaron un discurso que mezclaba historia, política, arte y discursos feministas. En especial, es destacable la atención que se prestó a las traducciones que se hicieron, así como a la influencia enorme de la teoría anglosajona y a su difícil adaptación al contexto español, a las diferentes preocupaciones generacionales y a los espacios de desarrollo del discurso feminista (el museo, la academia y otras instituciones).

De alguna manera, las autoras eran conscientes de las contradicciones de su lugar en este recorrido: demasiado lejos de los vínculos con las posiciones políticas de izquierda del tardo-franquismo y opuestas frontalmente a la institucionalización y despolitización de los ochenta, se habían enfrentado a una nueva situación en la que reinaba el descontento con todas las estructuras organizativas heredadas. El museo no estaba excluido como revelan las últimas frases del texto que exponía las diversas utilizaciones que se estaban haciendo del feminismo en aquel momento (invisibilización, mercantilización, banalización) por parte de las instituciones, incluso por aquellas que se encontraban en la misma órbita ideológica de las investigadoras. El capítulo se cerraba con una directa interpelación al proyecto: «Esperemos que *Desacuerdos* no redunde en este sentido» (Navarrete, Ruido y Vila, 2005, p. 184).

Prácticamente en paralelo a la publicación del segundo volumen, Arteleku empezó a organizar el tan esperado seminario sobre feminismo que faltaba en el recorrido de *Desacuerdos* y es probable que este seminario sirviera como base a una nueva publicación que abordara temáticamente el asunto en donde tendrían cabida los documentos resultantes de las investigaciones. Según parece, las investigadoras que

habían escrito *Trastornos del devenir* no fueron tenidas en cuenta, generando una profunda desconfianza en el proyecto y en las instituciones participantes, que resultó en su definitiva salida del proyecto. El resto de las investigadoras que habían sido contactadas por las instituciones culturales para este seminario no querían perder la oportunidad, lo cual acabó por enrarecer las inestables dinámicas de colectivos de investigadoras extremadamente precarias y en los que la confianza mutua es esencial. La documentación que se había generado en torno al trabajo colectivo de las investigadoras —especialmente el nutrido conjunto de entrevistas que realizaron— nunca fue alojada en ninguna de las diferentes plataformas que tenía el proyecto (Web, boletines y exposiciones) quedando este trabajo también olvidado. Los diferentes grupos de discusión que se organizaron dentro de la investigación (centrados en torno a temas como años setenta, años ochenta y noventa y *queer*) tampoco tuvieron continuidad. El volumen de *Desacuerdos* sobre el feminismo se pospuso indefinidamente hasta que, más de un lustro después, Villaespesa editó el volumen siete.

Es difícil extraer una conclusión firme del proceso en el que se vio el feminismo durante los primeros volúmenes de *Desacuerdos*. Para las investigadoras quedó claro que las instituciones culturales que iniciaron la investigación tan solo aceptaron desarrollar esta línea como un apartado adyacente sin que pudiera empapar al resto del proyecto. Desde el punto de vista de las instituciones, este caso presenta las contradicciones de los vínculos entre instituciones culturales oficiales y movimientos sociales; las dinámicas de ambas son completamente diferentes y de su colaboración no solo se puede esperar el mutuo beneficio sino, como este caso revela, la crisis provocada por la traducción del movimiento social al entramado institucional (Lutticken, 2010, e. p.). El nuevo modelo institucional parece, en ocasiones, adoptar la forma de organización de los movimientos sociales, lo cual no significa que no se pueda volver al papel de gran institución —molar— cuando parece apropiado. La selección de participantes en las jornadas realizadas en Artleku, por otro lado, revelaban que los intereses intelectuales de las instituciones habían mutado: ya no parecían atender al vínculo entre arte, movimiento obrero, políticas de izquierda y feminismo, ahora el peso parecía transitar hacia una consideración actualizada, en parte bajo las fórmulas de lo que luego se denominaría postporno y la cultura pop concienciada (como revelaba la organización de un concierto de Chico y chica, Hidrogenes y Astrud en el seno del seminario). El cambio de equilibrios era notable.

Bibliografía

- Balibrea, M. P. (2010). «De los *cultural studies* a los estudios culturales: el caso del exilio español». *Journal of Spanish Cultural Studies*, , pp. 251-262. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538245>
- Bono, J. y Rodríguez Marcos, J. (2016, 31 de octubre). «Una conversación en el Museo del Prado». *El País*. Recuperado de Internet el 23 de octubre de 2020: https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477582877_934037.html.
- Bozal, V. (1972). *Historia del arte en España*. Madrid: Itsmo.
- (2013). *Historia de la pintura y escultura española del siglo xx*. Madrid: Antonio Machado.
- Buchloh, B. (2011). «Que faire», *Texte zur Kunst*, 81, pp. 147-150.
- Calvo Serraller, F. (ed.) (1985). *España: Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid: Santillana.
- Casellas, J. (2005). «¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español». *El Viejo Topo*, (211), pp. 74-81.
- Estella, I (2016). «Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo: el proyecto *Desacuerdos* y la revisión de los discursos hegemónicos». En A. Molina (ed.). *La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, pp. 509-550.
- Fernández, O. (2013). «El feminismo en los discursos expositivos y los relatos museográficos de España desde los 90». En P. Mayayo y J. V. Aliaga (eds.), *Genealogías feministas en el arte español, (1960-2010)*, MUSAC: León, pp. 97-118.
- Fraser, A. (2016). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Barcelona: Siglo XXI.
- García Andújar, D. (2005). *Respuesta al MACBA. Exposición Desacuerdos*. Recuperado de Internet el 23 de octubre de 2020: <http://www.danielandujar.org/2005/02/21/respuesta-al-macba-exposicion-desacuerdos/>.
- Haxthausen, C. (ed.) (2003). *The two art histories. The museum and the university*. Londres: Yale University Press.
- Laclau, E. y Mouffe C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: por una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lutticken, S. (2010). «One more on publicness: a postscript on secret publicity». *Fillip*, 12. Recuperado de Internet el 23 de octubre de 2020: <https://fillip.ca/content/once-more-on-publicness-a-postscript-to-secret-publicity>.
- Marchán-Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

- Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte español (1939-2015): ideas, prácticas políticas*. Madrid: Cátedra.
- Navarrete, C., Ruido, M. y Vila, F. (2005). «Trastornos del devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado Español». *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2, pp. 158-187.
- Pollock, G. (2012). «Unexpected turns: the aesthetic, the pathetic and the adversarial in the long durée of art's histories». *Journal of Art Historiography*, 7, pp. 1-32. Recuperado de internet el 23 de octubre de 2020: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/pollock.pdf>.
- Relyea, L. (2013). *Your everyday art world*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Roma, V. (2013). «A critical approach to the project *Desacuerdos*». *Afterall*, (33), pp. 123-131.
- Ruido, M. (2006). *Agendas diversas y colaboraciones: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado español. Algunas reflexiones después de desacuerdos*. Recuperado de Internet el 23 de octubre de 2020: <http://www.workandwords.net/uploads/files/post-Desacuerdos06.pdf>.
- Sheikh, S. (2006). «Notas sobre la crítica institucional». *EIPCP*. Recuperado de internet el 23 de octubre de 2020: <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>.
- Traffi-Prats, L. (2012). «De la cultura feminista en la institución arte». En M. Villaespesa (ed.). *Desacuerdos: sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, 7, pp. 214-245.
- Vega, J. (2016). «La historia del arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva». En Á. Molina (ed.). *La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, pp. 21-173.
- Villaespesa, M. (1991). *El sueño imperativo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (ed.) (2012). *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública*, 7.
- Vindel, J. (2014). «Desplazamientos en la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los 90 y la actualidad». En J. Vindel (ed.). *Desacuerdos: sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, 8, pp. 290-304.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, Buenos Aires.